

SIEGFRIED WEICHLIN

„Soft power“ in der Kulturgeschichte des Kalten Krieges

Der Begriff „soft power“ wurde ursprünglich zur Analyse der internationalen Beziehungen entwickelt. In den letzten Jahren wurde er von der Forschung zur Kulturgeschichte des Kalten Krieges aufgegriffen.¹ „Soft power“ stellte im Verständnis der US-Administrationen nach 1945 Information und nicht Propaganda dar. Sie stand am Anfang des Kalten Krieges. In der Sprache der internationalen Beziehungen war ihr Gegenbegriff „hard power“, also militärische und ökonomische Macht.²

Die folgenden Ausführungen möchten einerseits knapp die Brauchbarkeit dieses Begriffs für die Analyse des „Cultural Cold War“ nachzeichnen und andererseits auf seine Ambivalenz aufmerksam machen, die schließlich den Kalten Krieg selbst zum Gegenstand kultureller Imagination und Konstruktion machte. Sie fügen der Geschichte der „soft power“ im Kalten Krieg kein neues Beispiel hinzu, sondern gehen vielmehr davon aus, dass sich Kultur, als die weiche Dimension des Kalten Krieges, nicht nur auf den politischen Gegner richtete, sondern auch auf den Kalten Krieg selbst, der Gegenstand von Literatur, Film und Sozialwissenschaften wurde. „Soft power“ auf diese Weise prominent für den Kalten Krieg zu machen, betont die Rückwirkungen der Kultur auf den Kalten Krieg. Ironie, Satire und Verfremdung wiesen dem politisch-militärisch geführten Kalten Krieg einen neuen Ort zu. Hier wird die These vertreten, dass die langfristig bedeutendste Wirkung der Kulturgeschichte des Kalten Krieges seine Internalisierung war. Der Feind im Inneren stellte nicht nur eine prominente Deutungsfigur des Kalten Krieges dar. Vielmehr war der „Enemy From Within“ Katalysator auf dem Weg von der antagonistischen Feindvorstellung des „wir gegen sie“ hin zu der Internalisierung des Kalten Krieges im „wir gegen uns“.

1 Patryk Babiracki, *Soviet Soft Power in Poland: Culture and the Making of Stalin's New Empire, 1943–1957*, Chapel Hill 2015; Greg Castillo, *Cold War on the Home Front. The Soft Power of Midcentury Design*, Minneapolis 2010; Joseph S. Nye, *Soft Power. The Means to Success in World Politics*, New York 2004.

2 Nye, *Soft Power*, S. 10.

„Soft power“ und „Home Front“

Der Kalte Krieg sollte zuerst und vor allem an der Heimatfront gewonnen werden. In den westeuropäischen Gesellschaften war es wenige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg nicht wirklich plausibel, dass die unbestrittenen sowjetischen Befreier von Nazideutschland, die die Hauptlast des Krieges getragen und die meisten Opfer zu verzeichnen hatten, auf einmal die neuen Gegner sein sollten. Außerdem gab es weitreichende kulturelle Vorbehalte in Westdeutschland, aber auch anderen westeuropäischen Gesellschaften gegenüber den Vereinigten Staaten. Im frühen Kalten Krieg stellte „soft power“ eine Form der „Cultural Diplomacy“ dar, mit der in erster Linie die Vereinigten Staaten innerhalb der westlichen Integrationszone dem Vorwurf begegnen wollten, ihre Kultur sei barbarisch, materialistisch, im Wesentlichen ein Ausdruck von Interessensstrukturen und Massenkonsum und letztlich gar keine Kultur, sondern eine Unkultur. Diesen Vorwurf erhob insbesondere die Sowjetische Militäradministration in Ostdeutschland, als es um die Zukunft der vier Besatzungszonen ging. Die sowjetischen Kulturkommissare machten sich zum Anwalt der Hochkultur und appellierten entsprechend an das Deutschland der drei Bs: Bach, Beethoven und Brahms. Entsprechend förderten sie etwa in Berlin bereits im Frühjahr und Sommer 1945 Oper und Theater und achteten auf eine gute Zusammenarbeit mit den Künstlern. Ihr Kalkül war ebenso einfach wie zwingend. Sie knüpften an den überkommenen Antiamerikanismus der deutschen Eliten an, für den eine Verbindung von Demokratie, Massenkonsum und Massenkultur schwer vorstellbar war. Sowjetische Besatzungskommissare wie Alexander Dymshitz setzten hier an.³ Zwar zeigten sich die meisten Deutschen nach der Niederlage 1945 offen für die demokratische Regierungsform. Das bedeutete aber nicht, dass sie dafür positive Traditionsbestände der Hochkultur aus dem 19. Jahrhundert aufgeben würden. Vor die Wahl zwischen westlicher parlamentarischer Demokratie und deutscher Hochkultur gestellt, würden sich die Deutschen letztlich nicht für die kapitalistische Parteiendemokratie entscheiden. Dies galt umso mehr, als diese Vorbehalte gegen den Westen bis weit ins 19. Jahrhundert zurückreichten.

Das Ziel der nordamerikanischen Kulturpolitik in den westlichen Besatzungszonen und darüber hinaus war es, dem verbreiteten Antiamerikanismus entgegenzuwirken. Bereits im Umfeld des Marshall-Plans 1947 entstand die Economic Cooperation Administration (ECA) mit dem Ziel, „to dispell the old stereotype of the Yank as a cross between a cinematic gangster and an uncultivated bumpkin“.⁴

3 Castillo, *Cold War on the Home Front*, S. 17 ff.

4 Ebenda, S. 17.

Paul G. Hoffman, der Direktor der ECA, wollte mit den Mitteln der kulturellen Diplomatie und der „soft power“ gegen diese antiamerikanischen Vorbehalte vorgehen. Der Albtraum der USA bestand darin, dass die westdeutsche und die westeuropäische Bevölkerung in ihrer Notlage dem Werben der Sowjetunion erliegen würden. Nicht nur die materielle Not, sondern auch die kulturelle Nähe zur sowjetischen Hochkultur würden sie in die Arme Stalins treiben. Wenn sich aber Westeuropa der Sowjetunion zuwandte, war die weltpolitische Auseinandersetzung mit Moskau verloren. Hoffman und seine Nachfolger verstanden ihre Arbeit als Information, nicht als Propaganda, weil damit der Geschmack von „deceit band trickery“ verbunden war, was eher totalitären als demokratischen Staaten entsprach. Information war für ihn dagegen eine Form von Kommunikation im Dienst der Aufklärung, während Propaganda das Ziel hatte, durch Kommunikation zu beeinflussen. Die „Informationen“ der Marshall-Plan-Kulturoffensive präsentierten das westliche Bündnis als Resultat eines langen Weges seit dem 19. Jahrhundert und nicht als Ergebnis der Weltkriegsniederlage. Anders als die Weimarer Republik sollte die Bundesrepublik nicht als Oktroi der Sieger wahrgenommen werden.

Das Anliegen der ECA, der United States Information Agency (USIA), der Ford und der Rockefeller Foundation war es, den Vorbehalten gegen die USA entgegenzuwirken. Zahllose Organisationen, Ausstellungen, Kongresse und Künstlertreffen sollten die USA als Hort und Verteidigerin der Hochkultur zeigen. Um die Loyalität der Eliten warb der „Kongress für kulturelle Freiheit“ unter der westeuropäischen linken Intelligenz. Der Kongress hatte Büros in 35 Ländern, beschäftigte zahlreiche Personen, publizierte über 20 hochwertige Magazine, veranstaltete Ausstellungen und besaß einen eigenen Nachrichtendienst. Er organisierte hochrangig besetzte internationale Konferenzen und vergab Preise an Musiker und Künstler. Zu den unterstützten „high-brow“ Magazinen gehörten Melvin Laskys „Der Monat“, das französische Magazin „Preuves“, das italienische Magazin „Tempo presente“ und der „Encounter“. Unter den Gründungsmitgliedern waren so bedeutende Figuren wie die Journalisten, Publizisten und Schriftsteller François Bondy, Michael Josselson, Arthur Koestler, Melvin Lasky und Ignazio Silone, der Politikwissenschaftler James Burnham, der Sozialphilosoph Sidney Hook, der Komponist Nicolas Nabokov und der Gewerkschaftler Irving Brown. Sie alle hatten eine linke Vergangenheit. Arthur Koestler, Ignazio Silone, Sidney Hook waren in der Zwischenkriegszeit Kommunisten gewesen, James Burnham sogar Trotzkist.

Doch soft power war nicht überall an die Hochkultur gebunden. In Italien setzten die USA nicht bei den Intellektuellen, sondern bei den einfachen Kinogängern an. Die CIA brachte Ernst Lubitschs antikommunistischen Spielfilm „Ninotchka“

(1939) in den italienischen Wahlkampf vom April 1948. Die kommunistische Linke zog aus dem Faschismus die Lehre, gegen jede neue Form von Faschismus Widerstand zu leisten, und richtete ihren Appell – in der Tradition von Antonio Gramscis „kultureller Hegemonie“ – vor allen Dingen an die Intellektuellen.⁵ Die liberal-konservative Lesart der USA setzte sozial gesehen sehr viel breiter an. Während die Partito Comunista Italiano (PCI) die Intellektuellen gewinnen wollte, zielten „Ninotchka“ und Hollywood auf den einfachen Mann auf der Straße. Die PCI verlor die Wahlen knapp.⁶

Politisch büßten die kommunistischen Parteien, die anfangs noch in den Kabinetten Italiens, Frankreichs und Belgiens vertreten waren, rasch an Bedeutung und Einfluss ein. Spätestens die Frage, ob die Marshall-Plan-Hilfe angenommen werden sollte, isolierte die Kommunisten und drängte sie aus den Regierungen. Dies hatte in Frankreich und in Italien zur Folge, dass die größte Partei in der Opposition stand. Einen Kalten Krieg gegen eine kommunistische Bedrohung zu führen, bedeutete in Frankreich und in Italien in erster Linie, sich mit den kommunistischen Parteien zu Hause auseinanderzusetzen. Die Rahmenbedingungen eines „Cold War“ waren daher in Frankreich und in Italien völlig anders als in Deutschland, Großbritannien und den Vereinigten Staaten. Die innenpolitische Dimension des „guerre froide“ lag von Anfang an offen zutage und setzte ihn vom „Cold War“ und vom „Kalten Krieg“ ab.

Dies bedeutete freilich in den späten 1940er- und 1950er-Jahren, dass die Regierungen in Frankreich auf die Parolen und Argumente der kommunistischen Partei sehr viel mehr Rücksicht nehmen mussten. Während in der Zwischenkriegszeit und noch in den späten 1940er-Jahren amerikanische Spielfilme in Frankreich populär waren, reagierte der Protektionismus in der Filmindustrie seit den frühen 1950er-Jahren auch auf Forderungen der *Partie communiste française* (PCF), die als nationale Argumente verkleidet waren. Sobald die kommunistische Partei die nationale Karte spielte, konnte die Regierung dies schwerlich mit dem Hinweis auf Bündnissolidarität abweisen.⁷

Großbritannien mit seiner imperialen Kultur war eine besondere Herausforderung für die Cultural diplomacy der USA. Viel wirkungsvoller als politische

5 Antonio Gramsci, *Gefängnishefte*. Hrsg. von Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug, 10 Bde., Hamburg 2012.

6 David W. Ellwood, *The 1948 Elections in Italy: A Cold War Propaganda Battle*, in: *Historical Journal of Film, Radio & Television* 13 (1993), S. 19–33.

7 Alessandro Brogi, *Confronting America. The Cold War between the United States and the Communists in France and Italy*, Chapel Hill, NC/London 2011; Anthony Gardner u. a., *Cold War Cultures and Globalisation Art and Film in Italy: 1946–1963*, in: *Third Text* 26 (2012), S. 205–215.

Reden waren auch hier kulturelle Botschaften in der Unterhaltungskultur oder im Kinderfilm. Die Filmversion von Rudyard Kiplings Roman „Kim“ (Buch 1901, Film 1950) stellte das britische Narrativ der Zivilisation gegen die linke Forderung nach Entkolonialisierung. Viele Bilder des Cold War gingen auf das britische Empire zurück. Die Gründer der CIA kannten „Kim“, der im Milieu des „Great Game“, dem Konflikt zwischen dem Britischen Empire und Russland um die Vormacht in Zentralasien im späten 19. Jahrhundert, spielte. So wie britische Politiker von ihren Kolonien als „jewels of the crown“ sprachen, meinte die CIA mit „crown jewels“ ihre Agenten.⁸ Für viele Briten und Verehrer von Kipling war der Cold War ein „Great Game II“ (Eric Walberg).⁹ In das Bild passte, dass der bekannteste sowjetische Spion in England, Harold Adrian Russell Philby, schon in seiner Kindheit von seinen Freunden Kim in Anspielung auf den Jungen in „Kim“ genannt wurde. Der Kalte Krieg, der Cold War und der *guerre froide* fanden an kulturellen Orten statt, wo man sie nicht vermutet hätte.

Eine Fülle von Gegenständen und Themen ist in der Zwischenzeit mit Blick auf „soft power“ im Kalten Krieg untersucht worden. Das begann bei den Künsten und den kulturellen Organisationen, führte aber auch zu Geschlechteraspekten und Vorlieben in der Urlaubsplanung, zu Westernfilmen und zur Inneneinrichtung, zu Jazz und Expressionismus.¹⁰ Kaum ein Gegenstand oder Aspekt der Kultur wurde nicht auf diese Form der weichen Einflussnahme bezogen. Entsprechend heterogen sind die Kulturbegriffe, mit denen diese Studien arbeiten.

Eine Kulturgeschichte des Kalten Krieges hat nicht einfach Erfolg oder Misserfolg zu erklären. Sie beschäftigt sich mit Ambiguität und widersprüchlichen Loyalitäten. Viele Akteure fügten sich nicht einfach in das binäre Ost-West-Schema des Kalten Krieges ein. Sie konnten den Vietnam-Krieg ablehnen und die Unterhaltungsindustrie von Hollywood oder Musik aus New York begeistert feiern. „Cold War Culture“ war kein Container von kulturellen Haltungen und politischen Einstellungen, die permanent von der Politik synchronisiert wurden. Besonders anschaulich wurde das bei der kommunistischen Jugend in Frankreich. Kommunistische Jugendliche in Lothringen blickten in den 1950er-Jahren auf der

8 Ann Douglas, *Periodizing the American Century: Modernism, Postmodernism, and Postcolonialism in the Cold War context*, in: *Modernism – Modernity* 5 (1998), S. 71–98, hier S. 13.

9 Eric Walberg, *Postmodern Imperialism: Geopolitics and the Great Games*, Atlanta, GA 2011, S. 23–29.

10 Greg Barnhisel, *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy, 1946–1959*, New York 2015; Uta G. Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley, Calif. u. a. 2009; Penny M. Von Eschen, *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, MA 2004.

einen Seite zum „Kameraden“ Josef Stalin auf, andererseits waren sie fasziniert von Ikonen der Unterhaltungsindustrie Hollywoods wie Humphrey Bogart. Die jungen lothringischen Bergleute folgten nicht einem einzigen konsistenten Modell von Loyalität, sondern mindestens zweien, denen des „Kameraden“ Stalin und der Coolness von Humphrey Bogart.¹¹ Ihre soziale Herkunft und ihr politischer Hintergrund bestimmten noch nicht die Rollenmodelle, denen junge kommunistische Arbeiter in einer freien Gesellschaft folgten. Das traf auch für linke Arbeiter in Italien zu.¹² Beispiele wie die kulturellen Vorlieben der jungen lothringischen Bergarbeiter dienen als Beleg für die Hybridität in der Kultur des Kalten Krieges. Kultur ist kein Container, sondern umfasst widersprüchliche Einstellungen in ein und derselben Person.

Der Kalte Krieg war im Kern ein Konflikt zwischen verschiedenen Konzepten von Modernität. Es ist daher sinnvoll, von „Cold War Cultures“ im Plural und nicht im Singular zu sprechen. Die Cold War Cultures verband Modernität beziehungsweise der Streit darum, wer die Modernität am besten zur Geltung brachte. Das waren nicht nur die Modernität in den USA und in der UdSSR, sondern auch die Versionen in Westdeutschland, der britische Weg aus dem Empire und die französische Mischung von Ultramoderne und Tradition.

Die US-Administration von Präsident Harry Truman war sich von Beginn an darüber im Klaren, dass der Konflikt mit der UdSSR nur gewonnen werden konnte, wenn innerhalb der westlichen Integrationszone Einigkeit bestand, wer der Gegner war. Die USA und führende Politiker in Westdeutschland waren geradezu davon besessen, den Kalten Krieg im Inneren zu gewinnen. Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg war dies mitnichten klar. Die politische und kulturelle Polarität zwischen den Weltkriegsgegnern überlagerte alles andere, auch den Antikommunismus in den Vereinigten Staaten und in Westeuropa. Die Sowjetunion hatte die Hauptlast des Kampfes gegen Hitler in Europa getragen. Entsprechend hoch war ihr Ansehen bei den Opfern und den Verfolgten. Die gemäßigte Linke war unverzichtbar im Kampf gegen Hitler gewesen, pflegte aber nach 1945 noch ideologische und organisatorische Verbindungen zur Sowjetunion und den anderen kommunistischen Parteien. Das rührte nicht zuletzt aus der gemeinsamen Erfahrung von Verfolgung und Folter in den Konzentrationslagern der Nazis her.

In den Kommunisten den eigentlichen Feind zu sehen war nach 1945 nicht von vornherein einsichtig und mikrogeschichtlich auch nicht plausibel. Die

Loyalität gerade der gemäßigten Linken zu gewinnen bedeutete, aus einem Propagandakrieg im Inneren siegreich hervorzugehen.¹³ Würde die westeuropäische Linke sich zu ihren ideologischen Nachbarn im Osten und deren Interpretation von Geschichte und Gesellschaft hingezogen fühlen oder würde sie dem amerikanischen Beispiel einer Konsumentendemokratie und eines Konsensliberalismus folgen? Wer immer diesen Wettbewerb um die Loyalität der gemäßigten Linken gewinnen würde, der würde die Zukunft Westeuropas für lange Zeit bestimmen. Wissenschaftliche Objektivität und Massenkultur sollten möglichst viele Teile der eigenen Gesellschaft überzeugen, dass der Feind in Moskau saß.

Wissenschaft

Die Wissenschaft stand ebenfalls im Dienste des Kalten Krieges. Dazu gehörten akademische Forschungsinstitute wie die Centers for Eastern European Studies, die Ukrainian und die Russian Centers. Osteuropa-Institute entstanden an der Freien Universität in Berlin, in Amsterdam (Russland-Instituut), in Bern (Schweizerisches Ostinstitut) und in Fribourg in der Schweiz. Finanzielle Unterstützung durch die Ford oder die Rockefeller Foundation verband sich hier mit individueller Initiative von z. B. Gustav Wetter von Societas Jesu (SJ), Józef M. Bocheński vom Dominikanerorden (OP) und Peter Sager von der Liberalen Partei der Schweiz (LPS).

Die Sozialwissenschaften bemühten sich nach 1945, Belege für die Unterdrückung in den kommunistischen Gesellschaften zusammenzutragen. Aber hier kam es zu unvermuteten Ergebnissen, die die Vorstellung des Kalten Krieges in sich differenzierten. Das „Harvard Refugee Interview Project“, von der US-Luftwaffe mit einer Million US-Dollar gefördert, sollte auf Initiative von Frederick Osborn herausfinden, wie das kommunistische Gegenüber dachte und empfand.¹⁴ Mitglieder der Truman-Administration meinten, dass sie ihr russisches Gegenüber einfach nicht verstanden. Die „Behavioral Sciences“ sollten ihnen dabei helfen, dies zu ändern. Gegenstand der Untersuchung waren russische „Displaced Persons“ in Deutschland, die daraufhin befragt wurden, ob Russland stabil sei oder zusammenbrechen würde. Die Luftwaffe wollte ein Arbeitsmodell für ihre

11 Fabrice Montebello, Joseph Staline et Humphrey Bogart: L'hommage des ouvriers. Essai sur la construction sociale de la figure du héros en milieu ouvrier, in: *Politix* 24 (1993), S. 115–133.

12 Brogi, *Confronting America*, S. 174.

13 Julia Angster, *Konsenskapitalismus und Sozialdemokratie. Die Westernisierung von SPD und DGB*, München 2003.

14 David C. Engerman, *The Rise and Fall of Wartime Social Science: Harvard's Refugee Interview Project, 1950–1954*, in: Mark Solovey/Hamilton Cravens (Eds.), *Cold War Social Science: Knowledge Production, Liberal Democracy, and Human Nature*, New York 2012, S. 25–43.

Analyse des sowjetischen Sozialsystems und gleichzeitig Beweise für die Aggressivität eines zerbrechlichen Systems ohne inneren Rückhalt.

Die Ergebnisse von Joseph Berliner und Clyde Kluckhohn entsprachen nicht den Erwartungen der Auftraggeber. Mehrheitlich wies die sowjetische Gesellschaft Charakteristika einer Klassengesellschaft wie im Westen auf. Das „Harvard Refugee Interview Project“ bewies gerade nicht, dass die russische Gesellschaft sozialistischer Natur war. Im Gegensatz zu den ideologischen Erklärungen der Truman-Administration sah das Interview-Projekt in der Sowjetunion eine stabile Industriegesellschaft, die sich in mancherlei Hinsicht nicht von den Vereinigten Staaten unterschied. Kluckhohn insistierte darauf, dass die UdSSR nicht an der Schwelle zum Kollaps stand und sogar über eine große Loyalität im Inneren verfügte. Die Amerikaner würden in der Sowjetunion nicht als Befreier empfangen werden, lautete das ernüchternde Ergebnis dieser frühen Studien von Joseph Berliner und Clyde Kluckhohn.¹⁵ In die gleiche Richtung deutete Merle Fainsods Analyse des Parteiarchivs, das die deutschen Wehrmachtstruppen aus Smolensk entführt hatten und das später in die Hände der amerikanischen Truppen gefallen war. Fainsod konnte die politische Überzeugung von einer kleinen Partielite, die über die Masse der Parteimitglieder und des Volkes herrschte, nicht bestätigen. Ihre Ergebnisse widersprachen den Stereotypen in den Vereinigten Staaten in so ziemlich jeder Hinsicht.¹⁶ Die Operation „Know Your Enemy“ (David Engerman) hatte zu unerwarteten Ergebnissen geführt.¹⁷

Nach innen gerichtet entwickelten die Sozialwissenschaften in den USA in den 1950er-Jahren das Paradigma der Modernisierungstheorie. Walt Rostow identifizierte fünf Stufen des Wachstums, die letztlich nach den Vereinigten Staaten und ihrer Entwicklung modelliert waren.¹⁸ Als Politik des erfolgreichen „Nation Building“ diente die Theorie dem Aufbau der neuen dekolonisierten Staaten in Afrika und Asien.¹⁹ In den Vereinigten Staaten, aber auch in Großbritannien oder in Westdeutschland, wo die Modernisierungstheorie begierig

15 David C. Engerman, Social Science in the Cold War, in: *Isis* 101 (June 2010) 2, S. 393–400; Merle Fainsod, *How Russia is Ruled*, Cambridge, MA 1953; James R. Millar, *Politics, Work, and Daily Life in the USSR: A Survey of Former Soviet Citizens*, Cambridge, MA 1987.

16 Fainsod, *How Russia is Ruled*.

17 David C. Engerman, *Modernization from the Other Shore. The Rise and Fall of America's Soviet Experts*, Oxford 2009.

18 Walt W. Rostow, *The Process of Economic Growth*, New York 1952; Nils Gilman, *Mandarins of the Future. Modernization Theory in Cold War America*, Baltimore u. a. 2003; Michael E. Latham, *Ideology, Social Science, and Destiny: Modernization and the Era Alliance for Progress*, in: *Diplomatic History* 22 (1998), S. 199–229.

19 Michael E. Latham, *American Social Science and „Nation Building“ in the Kennedy Era*, Chapel Hill, NC 2000.

aufgenommen wurde, diente sie auch zu innenpolitischen Zwecken und zur Selbstbeschreibung. Insbesondere die westdeutsche Sozialwissenschaft nutzte sie als Denkraum für die Analyse der deutschen Gesellschaft und der neuesten Geschichte. Angewandt auf den Systemvergleich zwischen Westdeutschland und der DDR ging die sozialwissenschaftliche Literatur zur DDR davon aus, dass es sich bei West- und Ostdeutschland um zwei moderne Gesellschaften handelte, die sich vom Typ her nicht unterschieden. Beide waren modern. Sie prägten – so Peter Christian Ludz und andere – die Merkmale nur unterschiedlich aus: Pluralismus, Interessensteuerung, Aufstieg des tertiären Sektors u. a. m. Hier begann die Modernisierungstheorie ebenfalls auf das Verständnis des Kalten Krieges zurückzuwirken. Die Linien zwischen traditionell und modern verliefen jetzt nicht mehr zwischen den „Blöcken“, sondern innerhalb der westdeutschen und der ostdeutschen Gesellschaft.²⁰ Der Antagonismus, den die Totalitarismustheorie noch zwischen den Blöcken gesehen hatte, war in die Gesellschaften selbst eingewandert.

Von Modernität und Modernisierung im Kalten Krieg zu sprechen hatte in den westlichen Gesellschaften seinen Preis. Die Modernisierungstheorie privilegierte die Leitdiffferenz von Moderne versus Tradition.²¹ Ihr politischer Nutzen bestand nicht so sehr darin, den politischen Gegner als unmodern darzustellen. Das war die Sowjetunion ausweislich ihrer Weltraumtechnik nämlich nicht. Vielmehr richtete sich die Modernisierungstheorie an die vielen neuen Staaten in der „Dritten Welt“. Wenn sie dem Nation Building der Modernisierungstheorie folgten, stünde ihnen die Zukunft offen, und sie würden kapitalistische Demokratien werden. Generell bildete die Unterscheidung von Moderne und Tradition, von Fortschritt und Rückwärtsgewandtheit den Denkraum für die Selbstbeschreibung westlicher Gesellschaften.

Spionageromane

Die Spionageromane sagten mehr über die Gesellschaft aus, in der sie geschrieben, verkauft und gelesen wurden, als über den Gegner im Kalten Krieg. Das galt bereits für den bekanntesten Spion des Kalten Krieges, James Bond. Für die Differenzierung des Kalten Krieges ist aber der Unterschied zwischen den Romanen aus den 1950er-Jahren und den Filmen seit 1963 bezeichnend. Während

20 Jens Gieseke, Die SED-Partielite zwischen Wandel und Erstarrung. Peter Christian Ludz' Modernisierungstheorie, in: Jürgen Danyel/Jan-Holger Kirsch/Martin Sabrow (Hrsg.), *50 Klassiker der Zeitgeschichte*, Göttingen 2007, S. 110 ff.

21 Celia Applegate, A Europe of Regions, Reflections on the Historiography of Sub-National Places of Modern Times, in: *American Historical Review* 104 (1999), S. 1157–1182.

Ian Fleming die Bond-Romane noch mit einem klaren antikommunistischen Feindbild geschrieben hatte, trat bereits im ersten James-Bond-Film von 1963 „Dr. No“ neben die sowjetische Spionageabwehr SMERSH das internationale Verbrechersyndikat SPECTRE.²² Der Titelheld musste sich länger und oft gemeinsam mit seinen sowjetischen Gegenspielern mit dem Verbrechersyndikat auseinandersetzen, das in vielem asiatische Züge trug und mehr aus dem „Cold War Orientalism“ herrührte.²³

Gleichzeitig fiel auf, welch schwache Rolle die CIA in den Bond-Filmen spielte. Bond verkörperte als Gentleman-Spion nicht nur eine andere Form von Geheimdienstarbeit, sondern vor allem einen eigenen britischen Weg in den Kalten Krieg mit britischen Problemen und britischen Eigenarten. Darin berührten sich die James-Bond-Romane und -Filme mit ihrem französischen, weit weniger bekannten Counterpart „OSS 117“. Das war ein französischer Spionage-Groschenroman, der zwischen 1948 und 1983 von verschiedenen Autorenkollektiven geschrieben und als „roman de la gare“ ungefähr 24 Millionen Mal verkauft wurde. Massenwirksam wurden auch hier politische Gegner aus dem kommunistischen Milieu inszeniert. Gleichzeitig bot der Roman eine französische Version von Modernität, die sich signifikant von der nordamerikanischen unterschied. „OSS 117“ versuchte Tradition und Moderne, soziale Kohäsion und hypermoderne Technik miteinander zu verbinden. Bereits die Hauptperson trug einen adligen Namen, Hubert Bonnisserieur de la Bath, und war mit den modernsten Mitteln der Technik ausgerüstet.²⁴

22 SPECTRE (Special Executive for Counterintelligence, Terrorism, Revenge and Extortion) war die gegnerische Terrororganisation in Bond-Filmen, SMERSH der verlängerte Arm des KGB und Gegenspieler von Bond.

23 James Chapman, *Licence to Thrill. A Cultural History of the James Bond Films*, London 2007; Klaus Dodds, *Screening Geopolitics: James Bond and the Early Cold War Films (1962–1967)*, in: *Geopolitics* 10 (2005), S. 266–289; Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961*, Berkeley, Calif. 2003; David Seed, *Brainwashing: The Fictions of Mind Control. A Study of Novels and Films since World War II*, Kent, OH 2004.

24 Paul Bleton, *Western, France: La place de l'ouest dans l'imaginaire français*, Paris 2002; ders., *Exotisme, imperialisme: composantes de la sémantique narrative du roman d'espionnage français*, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 27 (1985), S. 25–46; Erik Neveu, *Trente ans de littérature d'espionnage en France (1950–1980)*, in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 10 (1986), S. 51–65.

Dystopien des Kalten Krieges

Dystopien, fiktionale Erzählungen mit oftmals negativem Ausgang, hatten Konjunktur im Kalten Krieg. Sie trugen Konflikt und Krieg in die Gesellschaften selbst hinein.²⁵ Sie konzentrierten sich auf Ängste, Sorgen, Paranoia, aber auch Hoffnungen. Ihre Themen bezogen sich alle auf den Kalten Krieg. Nach dem Vietnam-Krieg wurden sie noch dystopischer und düsterer. Das traf besonders auf Science-Fiction-Filme als Dystopien zu. Sie arbeiteten mit der Angst, dass sich die Vereinigten Staaten gegen eine Invasion nicht mehr wehren konnten und das Land seine Lebensweise in einer post-apokalyptischen Welt nicht würde aufrechterhalten können. Weniger bekannte Autoren wie Frederick Pohl, Poul Anderson und Philip Wylie trugen dazu genauso viel bei wie die sehr viel prominenteren Isaac Asimov, Ursula K. LeGuin, Ray Bradbury und Harlan Ellison.²⁶

Unter den „Cold War Dystopias“ stachen Science-Fiction-Romane hervor. Zwar waren längst nicht alle Science-Fiction-Romane Dystopien, aber unter den Dystopien fiel der hohe Anteil von Science-Fiction auf. Sie griffen zentrale Metaphern des Kalten Krieges auf und deuteten sie um: So wurde aus dem „Arms Race“ der „Atomic Curtain“ eines Amerika nach dem Holocaust. „Them!“, ein Film von 1954, benutzte die Metapher der „Ameisen als Monster“ und „Ameisen als Bevölkerung“, um diese Bedrohung darzustellen. Viele Science-Fiction-Autoren schrieben gegen binäre utopische Vorstellungen und Differenzsemantiken. Im Ergebnis unterstützten sie keine der beiden Seiten im Kalten Krieg. Im Gegenteil: Sie schrieben gegen die dem Konflikt innewohnende binäre Logik an.

Das galt sogar für Dystopien in der Sowjetunion, wo sie als eine Form von Regimekritik und generell als Kritik am Kalten Krieg dienten. Die prominentesten Autoren waren die Strugatsky-Brüder in der Sowjetunion und Stanisław Lem in Polen. Ihr Zielpublikum war das gleiche: junge Männer in der Stadt, die der technischen Intelligenz angehörten oder Facharbeiter waren. Ihr kognitiver Hintergrund blieb die globale „Scientific Community“. Science-Fiction war hier eine Vision der Zukunft, die das Potenzial besaß, ihre Leser aus nationalen und ideologischen Überzeugungen herauszuholen. Für sowjetische Autoren war die Sowjetunion selbst nicht nur eine schiefgegangene Utopie, sondern eine invertierte Utopie, die gerade nicht fehlgeschlagen war, sondern sich nahezu verwirklicht hatte. „Scientocracy“, auf wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhende Politik, wurde

25 Derek C. Maus, *Series and Systems: Russian and American Dystopian Satires of the Cold War*, in: *Critical Survey* 17 (2005), S. 72–94.

26 Isaac Asimov, *Earth is Room Enough: Science Fiction Tales of Our Own Planet*, London 1976; Ursula K. LeGuin, *The Word for World is Forest*, New York 1976; Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, New York 1953.

zur literarischen Stilisierung der zeitgenössischen Partei-Bürokratie. Andere wie Stanisław Lem gingen noch weiter. Seine Science-Fiction-Romane zielten auf eine allgemeine Theorie des Wissens oberhalb von kognitiven Modellen des Kalten Krieges („Solaris“, 1961). Auch Vladimir Voinovich ironisierte die linguistische Kontrolle durch die Partei in seinem Roman „Moskau 2042“ (1986). Die Toilette wird bei ihm zum „natfunctbur“, der Kurzform für „bureau of natural functions“.

Zufall und Notwendigkeit

Ihre geradezu philosophische Höhe erreichte die Internalisierung des Kalten Krieges in Texten, die sich mit Zufall und Objektivität auseinandersetzten. Zufall spielte im Kalten Krieg in seiner nuklearen Phase eine zentrale Rolle und wurde geradezu zum Feind beider Seiten. Die Vorstellung, einem Automatismus nuklearer Vernichtung ausgesetzt zu sein, der durch Zufall ausgelöst wurde und menschliches Eingreifen nicht erlaubte, schreckte beide Seiten ab. Gerade hier war nicht mittelbare „soft power“, sondern unmittelbare Herrschaft mit einer direkten Zugriffsmöglichkeit auf beiden Seiten erwünscht. Seinen emblematischen Ausdruck fand diese Furcht in Stanley Kubricks Film „Dr. Strangelove“ von 1964, wo der US-General Jack D. Ripper die Kontrolle über die Atombombe gewinnt und sie selbstständig einzusetzen versucht. Für eine ganze Generation von Intellektuellen um den Theologen Paul Tillich repräsentierte damit der Zufall eine Quelle der Angst.²⁷

In der sowjetischen Ideologie blieb der Zufall ausgeschlossen. Die ehernen Gesetze der Ökonomie und der Geschichte, wie sie die Partei kannte und anwandte, ließen dies nicht zu. Die ehernen Gesetze der Geschichte kannten keinen Zufall; treffend betitelte dies Steven Belletto mit seinem Buch „No Accident, Comrade“. In der Konzeption von nordamerikanischen Autoren stand der Zufall für individuelle Entscheidung und Freiheit. Für viele nordamerikanische Intellektuelle bedeutete die marxistische Weigerung, den Zufall anzuerkennen, eine Verweigerung gegenüber der Realität. Margaret Mead, Mitglied der Studiengruppe zur „Soviet Culture“ am American Museum of Natural History, schrieb 1951: „The need for eternal watchfulness is enhanced by the Bolshevik refusal to admit that anything is accidental. [...] The appropriate behavior for the party leadership faced with such grave dangers (of accidents and political opposition) within and without is to watch over everything and control everything.“²⁸

27 Paul Tillich, *The Courage to be*, New Haven 1953.

28 So: Daniel Bell, *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Glencoe, Ill. 1960; Nathan Leites, *A Study of Bolshevism*, Glencoe, Ill. 1953; Margaret Mead,

Zufall wurde so demokratisch konnotiert. Objektive Realität wurde aus der Sicht vieler Intellektueller in den Vereinigten Staaten gleichbedeutend mit der Akzeptanz von Zufall. Diesen Punkt machten der polnische Exilant Jerzy Kosiński in „*The Future is Ours, Comrade*“ (1960) und später der Nobelpreisträger Jacques Monod in „*Chance and Necessity*“ (1971) stark.

Politik galt für viele gerade als Fiktion, zumal der Kalte Krieg jede Form narrativer Stringenz selbst immer wieder dementierte.²⁹ Kultur oder „soft power“ invertierte damit gewissermaßen das Verhältnis von Realität und Politik. Die Politik des Kalten Krieges wurde immer mehr zu einer (schwer erträglichen) Fiktion, während die Literatur (und andere Künste) in der Ästhetisierung von Zufällen einen Raum für Freiheit und Selbstbestimmung schufen. Thomas Pynchons „*V.*“ (1963) und Vladimir Nabokovs „*Pale Fire*“ (1962) arbeiten mit dem Zufall, um die Bruchstellen in den Gesellschaften des Kalten Krieges aufzuspüren. Für Pynchon lagen sie in der Tyrannei der kapitalistischen Ästhetik, für Nabokov in den homophoben Tendenzen, die dadurch verstärkt wurden.

Fazit

„Everything was forever, until it was no more.“ Das Bonmot des sowjetischen Liedermachers Andrei Makarevich, das der Historiker Alexei Yurchak zur Titelseite seines Buches über die späte Sowjetunion machte, charakterisiert auch eine Entwicklung in der Kulturgeschichte des Kalten Krieges, wie sie hier anhand nordamerikanischer Autoren nachgezeichnet wurde. Sie soll zum Schluss in drei Thesen zusammenfassend zugespitzt werden.

1. Literatur und Film waren in den 1950er-Jahren in weiten Teilen noch Ausdruck der westlichen „soft power“ und repräsentierten die Sicht des Westens im Kalten Krieg. Spätestens um 1960 herum begannen jedoch immer mehr Autoren, Regisseure und Sozialwissenschaftler, den Kalten Krieg selbst zum Gegenstand ihrer Analysen zu machen. Im Ergebnis wanderte der Gegensatz, der zuvor zwischen West und Ost behauptet worden war, in die westeuropäischen und nordamerikanischen Gesellschaften ein. Vor allem arbeiteten sich Politik und Wissenschaft an der Modernisierung der Gesellschaft ab und identifizierten

Soviet Attitudes toward Authority: An Interdisciplinary Approach to Problems of Soviet Character, New York 1951, S. 68.

29 Steven Belletto, *No Accident, Comrade. Chance and Design in Cold War American Narratives*, Oxford 2012, S. 12.

Bereiche der Tradition als Vormoderne. Die Internalisierung des Kalten Krieges kann in ihrer psychologischen Variante als Wendung nach innen und Differenzierung von Identität beschrieben werden. Ästhetisch und auch politisch fand sie ihren markantesten Ausdruck im inneren Feind, dem „Enemy From Within“, der wahrscheinlich nachhaltigsten Deutungsfigur des Kalten Krieges, die bis weit über 1991 in die Gegenwart hineinwirkt.

2. Zudem änderten die Sozial- und Geschichtswissenschaften mit ihrer traditionell engen Bindung an die Nationalstaaten ihren Fokus. Ihre zunehmende Selbstreflexion kam darin zum Ausdruck, dass sie weder die Sowjetunion noch die eigene Gesellschaft als homogene Einheiten beschrieben, sondern vielmehr ihren Fokus auf Differenz und Konflikt legten. Auch in der Literatur traten jetzt Gemeinsamkeiten zwischen West und Ost immer mehr in den Blickpunkt. Die wachsende Selbstreflexion in den Sozialwissenschaften und den „schönen Künsten“ ließ sie zur stumpfen Waffe auf der Suche nach „soft power“ werden. Stattdessen tendierten die Künste und die Sozialwissenschaften dazu, die politische Bipolarität des Kalten Krieges aufzuweichen.
3. Damit ist die Ambivalenz der Kultur als „soft power“ angedeutet. Künstler und Kultur stehen nicht als unbeschränkte Ressourcen für „soft power“ im Dienste der Konfliktparteien zur Verfügung, sondern sind ambivalent und haben die Eigenschaft, sich schließlich auf die „soft power“ und den Kalten Krieg selbst zu beziehen und ihn neu zu deuten. Kultur wurde zur Beobachtung des Kalten Krieges zweiter Ordnung (Niklas Luhmann).³⁰ Auch im Kalten Krieg war Kultur die „Beobachtung der Beobachtung“ des politischen Antagonismus. Das machte sie letztlich als Waffe im Kalten Krieg stumpf.

Im Ergebnis trat die ökonomische Dimension der „soft power“ als Investitionshilfe und Konsumentenparadies immer mehr in den Vordergrund, als Legitimationsressource für die Politik dagegen zurück. Einmal als Waffe stumpf geworden, waren Kultur und Künste für eine erneute Systemkonfrontation unbrauchbar geworden. Als sich 1979 die Politik auf eine erneute Ost-West-Konfrontationen zubewegte, konnte sie nicht auf die Unterstützung der Kultur zählen.

30 Perla Chinchilla Pawling/Aldo Mazzucchelli/Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.) *Beobachtung zweiter Ordnung im historischen Kontext*. Niklas Luhmann in Amerika, München 2013.

Katharina Hochmuth (Hrsg.)

Krieg der Welten

Zur Geschichte des Kalten Krieges

Herausgegeben im Auftrag
des Berliner Landesbeauftragten für die Unterlagen
des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR,
der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur,
des Zentrums Kalter Krieg e. V. und der Stiftung Berliner Mauer